

Alejo Carpentier y Wifredo Lam: Negociaciones para un arte revolucionario

Alejo Carpentier and Wilfredo Lam: Negotiations for a Revolutionary Art

Anke BIRKENMAIER

Yale University

Recibido: 17-05-03

Aceptado: 16-06-03

RESUMEN

El regreso a Cuba, en la década de los 40, del escritor Alejo Carpentier y del pintor Wilfredo Lam tras casi 20 años de «exilio» les lleva a ambos a una reflexión de lo propiamente cubano, y más concretamente de lo afrocubano. Esta búsqueda de lo propio se realiza no sólo desde el sentimiento de la cubaneidad, también desde postulados euro-peísta y vanguardistas. Literatura y pintura cubana que nacen de artistas cosmopolitas, en los que lo «exterior» y lo «interior» se fusionan, caminando en paralelo a lo largo de su desarrollo.

PALABRAS CLAVE

Carpentier
Lam
Literatura
Pintura
Afrocubano
Surrealismo

ABSTRACT

In the forties decade, the writer Alejo Carpentier and the painter Wilfredo Lam return to Cuba after nearly 20 years of «exile» and that leads both of them to reflect on strictly Cuban issues and, to be more precise, on Afrocuban ones. This search for their own is carried out not only from the feeling of being Cuban but also from pro-European and avant-garde postulates. Cuban literature and painting arise from cosmopolitan artists for whom the «outside» and the «inside» fuse together, walking in parallel throughout their development.

KEY WORDS

Capentier
Lam
Literature
Painting
Afrocuban
Surrealism

El deseo por un cambio, o una «revolución» en la cultura nacional marcó la época de los años cuarenta en Cuba, Haití y en otros ámbitos caribeños¹. Carpentier no fue el único cubano que experimentó con el surrealismo por un lado y una estética propiamente latinoamericana por el otro. El pintor Wifredo Lam, quien había vivido muchos años en España y luego en París, donde había sido el alumno preferido de Pablo Picasso, también reformuló y creó un arte nuevo, provocado por su regreso a Cuba a principios de los años cuarenta, que es afín al de Carpentier. Para Lam, como para muchos artistas caribeños y latinoamericanos, la vuelta a América después de una vida establecida y cómoda en Europa hizo que chocaran con un ambiente intelectual que ya no era el suyo. Lam resume el ambiente intelectual con el que se encuentra en Cuba a su vuelta en 1941 de la siguiente manera:

En Cuba, la poesía de entonces era o políticamente comprometida, como la de Nicolás Guillén y algunos otros, o escrita para los turistas [...]. Yo quería con todo mi corazón pintar el drama de mi país, pero expresando cabalmente el espíritu negro, la belleza de las artes plásticas negras. De esa manera podía yo funcionar como un caballo de Troya que arrojara de sí figuras alucinantes con el poder de sorprender y perturbar los sueños de los explotadores².

Las figuras alucinantes que Lam en efecto produjo se han hecho famosas en la historia de la pintura. Mujeres-caballos, guerreros con cabezas de pájaro, gallos, diablos cornudos, criaturas zoomorfas con dos cabezas o con cara de luna pueblan sus cuadros desde los años cuarenta. Pero, ¿qué función tienen estas figuras no sólo dentro de la evolución artística de Wifredo Lam, sino en el ambiente donde nacieron, es decir, en la Cuba de principios de los años cuarenta: gobierno constitucional de Batista, apoyado inclusive por los comunistas, proclama de la primera constitución propiamente cubana en 1940, y un amplio movimiento de unificación nacional? ¿Y cuál es el lugar de Lam en el debate sobre el arte comprometido que perdía a muchos de sus protagonistas —como Nicolás Guillén, Rubén Martínez Villena, Juan Marinello— al llamado de la política? Lo dicho por Lam muestra que no se interesaba por el tipo de compromiso político al que desembocan éstos. Lam se distancia, como también lo hace Carpentier de la literatura comprometida de los años 40. Los dos van a elaborar una estética hecha de mundos alucinantes o «maravillosos», de seres zoomorfos y fitomorfos, mujeres-caballo, y hombres-árboles, que quiere ser una alternativa a la política.

Si, según Walter Benjamin, las verdaderas alternativas para preparar una Revolución eran en estos años la de cambiar el estado de ánimo de los hombres o la de cambiar sus circunstan-

¹ El caso de Aimé Césaire es particularmente iluminador al respecto. El poeta martiniqueño también regresó a fines de los años treinta de Francia a Martinique y fundó allí la revista *Tropiques* que representaba el movimiento de la Négritude. Inspirado por el surrealismo, este movimiento buscaba cambiar la actitud de la población hacia su propia cultura

² Max-Pol Fouchet. *Wifredo Lam*. Barcelona. Ediciones Polígrafa, S.A.. 1976.

cias exteriores Lam y Carpentier tomaron el camino surrealista de un arte dedicado al desajuste conceptual y a la sorpresa para en última instancia lograr un cambio de actitud o disposición antes que uno de circunstancias. En su ensayo sobre el surrealismo Benjamin asevera que, el «arma de fuego» más importante de los surrealistas consistía en el privilegio dado a la imagen. En vez de la confrontación entre una realidad existente y una utópica, los surrealistas usan el espacio-imagen (*Bildraum*) para ir más allá del realismo donde espacio-imagen y espacio-cuerpo (*Leibraum*) se compenetran³. Las figuras híbridas de Carpentier y Lam y las muchas metamorfosis representadas en cuadros de Lam y relatos de Carpentier son versiones de esta misma preocupación por una revolución espiritual antes que material.

Las negociaciones de Lam y Carpentier con la vanguardia cubana, el surrealismo y el arte comprometido son complicadas. Si los dos acabaron por distanciarse tanto del realismo socialista como de la iluminación profana surrealista, esto se debe a una conciencia aguda de la especificidad de la cultura cubana que no se plegaba a ninguno de los dos. Por otro lado, tampoco suscriben el proyecto origenista, no han vivido los últimos años en Cuba como para poder adoptar la insularidad como suya. La estética de Lam y de Carpentier es una de distanciamientos continuos y, sin embargo, radicalmente comprometida con la causa cubana. Ambos buscan un arte que lleve, mediante un imaginario propio, a concebir una sociedad «otra» que la existente, es decir, una sociedad verdaderamente revolucionaria.

El caso de Lam y Carpentier es interesante, me parece, porque la distancia geográfica de Cuba fue un *leitmotif* en la vida de ambos. Lam y Carpentier han sido considerados los cosmopolitas del arte y la literatura cubanas por haber pasado la mayor parte de sus vidas en Europa, y además por insistir en el universalismo de su producción artística. De hecho, sus vidas y carreras se cruzan en momentos importantes: los dos viven años formativos en Francia en contacto con los surrealistas nucleados alrededor de André Breton, y regresan a Cuba al estallar la Segunda Guerra Mundial en Europa, con una visión apocalíptica del Viejo Mundo. En 1942 —en La Habana— empieza el trato amistoso entre ambos. Tienen en común el interés renovado por la cultura afrocubana, van a ceremonias ñáñigas con Lydia Cabrera y otros, y frecuentan los artistas de la vanguardia cubana que se reunían en la casa del pintor Carlos Enríquez, llamada «El Hurón Azul,» a las afueras de La Habana. Los dos además comparten convicciones políticas parecidas: siempre practicaron un izquierdismo más o menos intenso, según las circunstancias de sus vidas: Carpentier en sus artículos desde París y en su novela *¡Ecue-Yamba-O!*, Lam luchando en la Guerra Civil Española. Después del triunfo de la Revolución Cubana en 1959, los dos apoyan el gobierno de Fidel Castro, Carpentier como director de la Editorial Nacional y después en otros cargos de la burocracia cultural, Lam organizando el Salón de Mayo en 1966. Sin embargo, los dos se retiraron pronto al extranjero, y pasaron los últimos veinte

³ Walter Benjamin, «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz» en *Gesammelte Schriften*, II.1, Ed. Hermann Schweppenhäuser Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, págs. 295-310.

años de sus vidas en Francia e Italia respectivamente. Lam y Carpentier pasarán a ser iconos de la nueva cultura cubana, aunque figurando siempre un poco al margen del nuevo canon revolucionario.

Esta posición marginal tiene que ver, creo, con que ambos artistas, siendo tan «cosmopolitas», hayan pasado a formar parte de la llamada «literatura o arte universal» más que a un canon cubano propiamente dicho. El experimentalismo y la indiscutible rareza de sus temas fueron así interpretados a su vez como «inauténticos» en cuanto a su representación de lo cubano. Y es cierto que su diferencia con respecto a los otros grupos de la vanguardia cubana — el grupo Orígenes y el grupo ya mencionado de pintores del «Hurón Azul» — radicaba en su prolongado alejamiento de Cuba y su sostenido contacto con los surrealistas franceses. Pero, lejos de ser un estilo importado ajeno a la realidad que vivían, el surrealismo los llevó a ambos más allá de una visión exótica de lo autóctono, los llevó a buscar los fundamentos conceptuales de un nuevo arte cubano basados en la imagen y el ritmo. Para los dos fue la distancia de Cuba el incentivo a pensar la cultura nacional en términos desprovistos del simplismo de lo de dentro o de afuera, de lo local o lo universal. Carpentier y Lam llegaron a ver lo cubano como un punto de partida más que como de llegada, o como patria definitiva. Más que en categorías nacionales, pensaban en categorías de historia y revolución, de metáfora o metamorfosis.

Lo que James Clifford ha llamado «surrealismo etnográfico», es decir, una «actitud característica de observación participante de una cultura defamiliarizada»⁴, se presta a confusiones en el contexto afrocubano. La comparación entre Lam y Carpentier muestra lo poco que importa para el afrocubanismo la distinción entre perspectiva etnográfica, de «afuera» y perspectiva «auténtica.» Desde joven, Lam había conocido la santería en Sagua la Grande, su pueblo natal, en casa de su madrina Mantónica Wilson, que, al parecer, quería incluso hacer un babalao de él. La suya hubiera sido, por lo tanto, una perspectiva «auténtica». Sin embargo, cuando Lam regresó a Cuba en 1940, Lydia Cabrera recuerda que el pintor no parecía saber mucho de religiones afrocubanas, y que ella le tuvo que explicar muchos detalles. Fue ella también, la antropóloga blanca, la que les dio títulos africanos a varios de los cuadros de Lam pintados en esa época, porque éstos le recordaban ceremonias o episodios de sus investigaciones. En el caso de Carpentier, éste se había interesado por la cultura negra en Cuba en los años veinte cuando, animado por el trabajo de Fernando Ortiz y otros, surgió el movimiento afrocubano. Carpentier había hecho contribuciones importantes al movimiento sus publicaciones de libretos para dos ballets afrocubanos, una novela, y varios poemas musicalizados son testimonios de ello. Todo esto muestra que lo importante no era el origen negro o blanco del artista, ni su perspectiva más o menos distanciada de Cuba, sino la voluntad de interpretar y valorizar la cultura afrocubana dentro del contexto político del momento.

⁴ James Clifford, «On Ethnographic Surrealism» en *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Massachusetts, and London, England, Harvard University Press, 1988, págs. 117-52.

Pero la distancia de Cuba sí influyó sobre los dos, aunque en un sentido muy particular, lo cual se observa en sus regresos de Europa en los años cuarenta. Carpentier se inclinó más hacia la ciencia. Como escribe en *La música en Cuba*, a él le parecía necesario una investigación científica de la cultura afrocubana para poder salir del folklore ingenuo de índole europea que había influido demasiado en el movimiento afrocubano. Así critica Carpentier a los compositores cubanos contemporáneos:

huérfano de trabajos científicos en qué estudiar las leyes modales o rítmicas que rigen las músicas negras, el compositor de esta etapa [contemporánea] trabaja con los materiales que ha podido captar al azar de una ceremonia presenciada, sin conocer realmente las características diversas de ese acervo sonoro⁵.

Lam, por el contrario, cuenta su descubrimiento del afrocubanismo como una especie de revelación tardía de la cultura afrocubana después de su vuelta a Cuba. Exilado de Europa y viviendo en La Habana «la tragedia de un desterrado [de Europa],» como lo dice Lydia Cabrera en un artículo sobre Lam de 1943, el pintor descubrió en la naturaleza de la isla y en la cultura afrocubana material nuevo para su obra⁶. Esta lo llevaría a realizar sus cuadros más famosos, como *La jungla*, *La silla* y otros tantos, muy diferentes de los que había pintado en Europa. La idea de incorporar la cultura afrocubana a una nueva identidad nacional fue así motivada en los dos por la doble distancia de Cuba y de Europa, que los hacía reconocer el valor de lo local, lo propio, sobre todo en cuanto a su impulso político anti-imperialista. Como bien dice Vera Kutzinski,

little is gained by debating whether Afro-Antilleanism was a truly indigenous movement or an imported intellectual fad [...]. Such a view disregards the fact that the poetry of Afro-Antilleanism, no matter how inauthentic most of it may seem today, did set a precedent for nonwhite writers from other Hispanic-American countries⁷.

Al mismo tiempo que la estancia en Europa acercaba a Carpentier y Lam al afrocubanismo, los dos iban a valerse de los conceptos surrealistas de la sorpresa, y de la videncia para darles un significado latinoamericano más político. Esto se ve, por ejemplo, en la importancia dada por Lam y Carpentier a lo invisible y al ritmo sobre la visión. Mientras que los surrealistas creen en el poder de la visión, Carpentier y Lam van a interesarse por lo que es por definición invisible, lo que se manifiesta sólo por momentos, intermitentemente, como en el «caballo de Troya» del que habla Lam y luego en lo «real maravilloso» de Carpentier. En su famoso

5 Alejo Carpentier. *La música en Cuba*. México. Fondo de Cultura Económica. 1946, pág. 301.

6 Lydia Cabrera, «Un Gran Pintor», *Diario de la Marina*, 1942.

7 Vera M. Kutzinski. *Sugar's Secrets. Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. New World Studies. Ed. A. James Arnold. Charlottesville and London. University Press of Virginia. 1993, pág. 154.

«Prólogo» (1948) a *El reino de este mundo* (1949), Carpentier se pronuncia contra el realismo bruto de los escritores comprometidos y en favor de un elemento de sorpresa en el arte, del que brota luego lo maravilloso, como acabamos de ver.

Para Breton, por el contrario, la mirada lenta, penetrante, analítica y no inmediata es el concepto esencial. La realidad se divide, según él, en lo que está patente, visible para todos y lo que está oculto, el «objeto interior». En «Le surréalisme et la peinture» escribe Breton, citando a Gaston Bachelard:

Qu'est-ce, écrit M. Bachelard, que la croyance à la réalité, qu'est-ce que l'idée de réalité, quelle est la fonction métaphysique primordiale du réel? C'est essentiellement la conviction qu'une entité dépasse son donné immédiat, ou, pour parler plus clairement, c'est la conviction que l'on trouvera plus dans le réel caché que dans le donné immédiat⁸.

Si Breton se basa en la oposición entre superficie y profundidad, Lam y Carpentier reformularán esta estética en términos de la revelación y el misterio como bases de su arte. Y esta revelación de lo invisible, lo misterioso del ambiente cubano, siempre está íntimamente relacionada con la distancia del observador. Al definir lo que le fascina de Lam, Carpentier escribe en 1944: «El trópico sólo suele comprenderse y sentirse cuando se regresa a él después de prolongada ausencia, con las retinas limpias de hábitos contraídos»⁹. Para Carpentier, la distancia ante lo propio es promotora de la revelación, que es siempre parcial y momentánea. La relación de lo uno con lo múltiple define así el arte de Lam de manera ejemplar, según Carpentier. La síntesis de lo antillano se obtiene sólo examinando y pintando el detalle único, esencial. El que muchos de los cuadros de Lam sean retratos —*Le guerrier*, *Zambezia-Zambezia*, *Belial*— señala este afán por mostrar lo múltiple en una figura sola, representativa.

A partir de los años 40, los cuadros de Lam claramente combinan y viven de la tensión entre la videncia surrealista y un imaginario cubano. En las dos telas más conocidas producidas por Lam a su vuelta a Cuba, *La jungla* y *La silla*, se nota el anhelo por dar una síntesis de la naturaleza cubana. Sobre todo *La jungla* ha sido considerada, por ello, «el blasón de una cultura», al decir de Severo Sarduy. Otros han hablado de la cosmología de *La jungla*: está representada por pocos elementos: cañas de azúcar, hojas de palmeras y cuatro figuras que podrían simbolizar los cuatro elementos, o sino el universo afrocubano cuya cosmología está basada en un universo dividido en cuatro partes, separadas por los cuatro caminos de la cruz. Las caras de estos seres son dobles, y tienen múltiples ojos —ellos mismos reflejando por un lado la mirada del observador foráneo y por otro animando el monte, porque es eso *La jungla* de Lam: la morada de los dioses afrocubanos descrita por Lydia Cabrera en su clásico libro *El monte*. Estos espíri-

⁸ Págs. 130 y 131.

⁹ Alejo Carpentier, «Reflexiones acerca de la pintura de Wifredo Lam» en *Conferencias*, Ed. Selección y edición Virgilio López Lemus, La Habana, Letras Cubanas, 1987, págs. 223-227.

tus son caracterizados sólo por su íntima fusión con las cañas y la mirada dirigida hacia nosotros, los espectadores, como diciéndonos que sólo nosotros podemos resolver su enigma. Fernando Ortiz considera esta insistencia en el detalle simbólico como fundamental en el arte de Lam. Escribe Ortiz lo siguiente sobre la sinécdoque en Lam:

Sinécdoques y metáforas pictóricas. Lo que haya de humano en las telas de Lam será un pecho, una nalga, un pie, unas manos, unos ojos [...]; de animal se verán un pico, un ala, una garra, un rabo, una pezuña, unos cuernos [...]; de vegetal sólo frutas, tallos y hojas. Ni un hombre ni una mujer, ni un ave ni un cuadrúpedo, ni siquiera una palma con su penacho, ni una ceiba con su ramaje; nada en su integridad real. Es una ideación metagógica que da expresión sensible a lo inanimado o irreal, que no se detiene en el mundo de las realidades visibles y penetra en el ultramundo donde están las figuras que sólo se descubren por la mentalidad introspectiva, a manera de una visión parasensorial¹⁰.

La falta de conexión entre los diversos elementos les da una calidad metafórica a los diferentes seres y la vegetación. Participan así de los dos mundos, el visible de los europeos y el invisible de los afrocubanos, y se encuentran unidos en la videncia del «objeto interior» que es la magia de este cuadro.

Se han leído varios mensajes políticos en *La jungla*. Pierre Mabilie ha interpretado la carencia de una perspectiva central como ausencia de jerarquías en el cuadro, que abogaba por ello en contra de las dictaduras y en favor de la democracia¹¹. Otros han subrayado más el tema de la inaccesibilidad del bosque, las cañas funcionando como «cortinas» contra la mirada extranjera¹². Es verdad que además de los ojos, en *La jungla* son muy pronunciados los pies y las manos, de hecho no son las cabezas, ni los ojos los que llaman la atención a primera vista. Esto apunta hacia un carácter táctil de la obra que parece obedecer a una estrategia de «ritmizarla» —de hacer del ritmo elemento esencial, como vimos en *El reino de este mundo*. Los pies exageradamente grandes le dan una base tónica al cuadro, una celebración de la tierra en que se afincan esos pies. Hay figuras que solamente parecen estar hechas de pies, piernas y cabeza; otras que terminarán en nalgas y senos desmesurados. Desde arriba surgen símbolos e imágenes, como las tijeras ofrecidas por una mano desconectada a la derecha en la parte superior del cuadro, o la luna a su lado. Las manos en esta parte superior crean interrupciones porque cubren o reciben frutas, ojos, hojas, objetos indefinidos. Los miembros de los cuatro seres siempre se confunden con las cañas, son atravesados por ellas y continúan en ellas. El carácter musical de la composición se nota también en la repartición de los colores. Si el tono profun-

¹⁰ Fernando Ortiz, *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*. La Habana. Cuadernos de Arte 1. Publicaciones del Ministerio de Educación, 1950, s.p.

¹¹ Pierre Mabilie, «La manigua», *Cuadernos Americanos*, XVI.4, 1944, págs. 241-256.

¹² Charles Merewether, «On the Crossroads of Modernism: a Liminal Terrain» en *Wifredo Lam. A Retrospective of Works on Paper*, Ed. Charles Merewether, New York, Americas Society, 1992, págs. 13-35.

do es el azul grisáceo del fondo de los pies, hacia arriba el blanco ilumina las caras, manos y objetos, que además ganan nitidez con el naranja, amarillo y verde que crean casi una división diagonal en el cuadro, con la parte izquierda dominada por el blanco y la parte derecha dominada por el verde-naranja. El ritmo del cuadro, consiste así en el balance entre las estructuras verticales y horizontales creadas por cañas y manos, y luego en las diagonales que resultan de los colores y de la agrupación de las protuberancias de los tres seres a la derecha. Son enigmáticas estas criaturas en el sentido de que no nos hablan, sino que parecen esperar algo de nosotros. Pertenecen a una cosmología que tenemos nosotros que descifrar, usando un lenguaje que no es el nuestro y exhibiendo cuerpos que parecen ser símbolos de este nuevo discurso del universo que no conocemos todavía.

El contenido revolucionario de este cuadro ha sido reconocido por muchos contemporáneos de Lam. Michel Leiris, otro surrealista amigo de Lam y Carpentier, insiste en el contexto histórico, apocalíptico del cuadro, pintado entre 1942-43, es decir, en medio de la Segunda Guerra Mundial:

Tout concourt, dans cette toile conforme à ce qu'avait de tragiquement chaotique l'époque où elle fut conçue, à illustrer le thème ambigu de la métamorphose, destruction qui n'en est pas une puisqu'elle est également renaissance, comme il en va de la révolution et de la poésie¹³. (Leiris 1997: 56).

Lo revolucionario de *La jungla* está, para Leiris, en la incorporación del cambio y de la metamorfosis al cuadro mismo. *La jungla* es así parecida a *Guernica* de Picasso: el objetivo de ambos cuadros es provocar y representar las fuerzas abstractas que mueven los acontecimientos actuales y concretos. Este deseo por alcanzar la abstracción política se ve en varios otros cuadros de Lam, como por ejemplo en *Le guerrier* (1947) o luego en *El Tercer Mundo* (1965-66).

En sus ensayos y conferencias, Carpentier ha sido mucho más explícito que Lam en cuanto al compromiso político de su literatura. Relacionó en diferentes momentos de su carrera lo vernáculo con nociones del arte comprometido o revolucionario. En sus artículos de los años veinte sobre los pintores mexicanos Diego Rivera y José Clemente Orozco alaba una y otra vez la estética revolucionaria de sus obras, y en la música de un Héctor Villa Lobos o Amadeo Roldán destaca sobre todo el hecho de que es de vanguardia y vernáculo a la vez. Al triunfar la Revolución Cubana en 1959, Carpentier acata la línea oficial de Fidel Castro, quien subordina la literatura a la Revolución, aunque no la practica en sus obras sino de forma tangencial. Pero su obra de antes de la Revolución es paralela a la de Lam.

El camino entre el realismo social y el surrealismo buscado por Carpentier también tomó el detalle local convertido en sinécdoque y la metamorfosis como sus motivos principales, por lo menos hasta *El reino de este mundo*. Tanto «Histoire de lunes» (1933) como *¡Ecue-Yamba-O!*

¹³ Michel Leiris. *Wifredo Lam*. Bruxelles. Didier Devillez Éditeur. 1997, págs. 56.

están ubicados en pueblos del interior de Cuba, de los cuales se dan sólo los detalles imprescindibles: bohíos, cañas, fiestas, y eso sí: brujería. En «Histoire de lunes,» Carpentier cuenta la metamorfosis enigmática del zapatero, Atilio. El cuento dramatiza la relación entre la cultura afrocubana y la modernidad, pero también a manera de sinécdoques: el tren —representando la modernidad— entra en el pueblo todos los días e inicia la transformación del zapatero en violador (que es su doble, influenciado por algún diablo de la santería). El alcalde del pueblo representa el poder ejecutivo que acaba por condenar a muerte al violador por ser un «peligro rojo,» pero en realidad incluso él mismo obedece a las cofradías ñáñigas, que le garantizan su reelección. Es decir, la política queda al margen, pero siempre presente en esta historia, tanto como en los cuadros de Lam, porque lo que rige estas obras no es un principio mimético sino sintético, que quiere ir más allá de las circunstancias para poder objetivizarlas dentro de una amplia historia de lo vernáculo cubano. Estos cuadros y estas historias son alegorías de una cultura que está ella misma en proceso de transformación, de ahí que su calidad más destacada sea el carácter fluido de sus elementos. La ambigüedad de quién es realmente el asesinado al final de «Histoire de lunes», el zapatero Atilio o su doble, es la indecisión de la cultura cubana misma de este momento, a medias entre las estructuras más tradicionales de la santería y la religión católica y un movimiento comunista moderno que promete cambiar la sociedad radicalmente. Carpentier usará este modelo de historias y personajes impulsados por la contradicción entre su propio devenir y una actualidad politizada que les pide decisiones tajantes hasta los años de la Revolución Cubana misma. En *El acoso* (1956), por ejemplo, el acosado se esconde en casa de su madrina negra, y probablemente santera para ser ejecutado al final por haber traicionado la causa de los estudiantes revolucionarios. Y en *El reino de este mundo* los protagonistas Mackandal y Ti Noel se transforman y pasan por un ciclo de metamorfosis para encontrar una actitud adecuada frente a los acontecimientos políticos, que acaban por ser el paso de un gobierno injusto a otro. La actitud propuesta en estos relatos de Carpentier es una de pesimismo radical frente a la política, a la que se opone el poder recreador de la cultura afrocubana en los años treinta. En los cuarenta lo vernáculo se une a un humanismo general, simbolizado por la metamorfosis de lo humano en animal. Como dice el antiguo esclavo Ti Noel al final de *El reino de este mundo*:

Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida [...] el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en *El reino de este mundo*¹⁴.

¹⁴ Alejo Carpentier. *El reino de este mundo*. Ciudad de México. Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones. 1949, pág.143.